

## Uno sguardo su Castellucci, fra realtà, voce e spazi

### Intervista a Piersandra Di Matteo

a cura di Vanja Vasiljević  
piersandra.dimatteo@gmail.com  
vanja.vasiljevic@outlook.com

Collaboratrice teorica e drammaturga di Romeo Castellucci dal 2008, Piersandra Di Matteo affianca alla sua attività di curatrice nelle *performing arts* quella di ricerca e docenza presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Ha lavorato nei maggiori festival e teatri internazionali, dal Festival d'Avignon al Schaubühne di Berlino, dal Wiener Festwochen all'Opéra de Paris. Le linee di ricerca seguite fin dagli studi dottorali l'hanno condotta a occuparsi di teatro post-drammatico, linguistica e filosofia contemporanea, ma anche di voce e pratiche curatoriali. Per gli esiti scientifici dei suoi studi è stata invitata a tenere conferenze e seminari in centri di ricerca internazionali, tra gli altri The School of Creative Media/University of Hong Kong; Shanghai Theatre Academy; Italian Academy, Columbia University (New York); Center for Italian Studies, PENN University (Philadelphia). Nel maggio 2018, ha curato *E la volpe disse al corvo. Corso di linguistica generale*, progetto inter-istituzionale che ha visto la realizzazione di dieci performance di Castellucci in diversi luoghi della città di Bologna, e che è stato insignito del premio UBU come miglior progetto organizzativo-artistico. Attualmente è curatrice per ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione di *Atlas of Transitions Biennale* (2018-2020), che ha preso avvio lo scorso giugno a Bologna con le dieci giornate di "Right to the City".

---

*Alcuni spettacoli di Castellucci mettono in scena un "frammento di realtà" con il ricorso per esempio a bambini molto piccoli – la cui resa sul palco è impossibile da stabilire a priori – o a elementi che provocano disgusto nello spettatore, suscitando così il suo rifiuto fisiologico. Ciò implica che, di fronte ad alcuni spettacoli di Castellucci, la fruizione si colloca al di fuori del campo dell'estetico?*

La connessione tra "realtà" e "disgusto" è tutt'altro che evidente. Il disgusto, che si può manifestare anche, ma non solo, per via di una negoziazione con un tassello di realtà, si genera in quanto tale perché inscritto in una cornice rappresentativa che pertiene all'estetico. Per esempio, il neonato che abita l'imponente sala marmorea dell'Episodio di Bruxelles della *Tragedia Endogonidia* [2002-2004] non è nient'altro che un bambino di pochi mesi alle

prese con il proprio occupare un luogo. Sta lì, con la verità oggettiva del proprio corpo. La reazione dello spettatore, qualunque essa sia, è determinata dall'iscrizione di questa presenza nel dispositivo teatrale. Le reazioni possono essere ambivalenti. Si prova turbamento, o una forma di rancore legato a una presunta idea di abbandono, o anche un desiderio di protezione. Qui sta la centralità dello spettatore, convocata da Romeo Castellucci.

*L'esempio di Bruxelles è lampante: il bambino è talmente piccolo che il suo agire non può essere preordinato in alcun modo. Non si cade, però, in questo caso e da un punto di vista strettamente fenomenologico, in una forma di voyeurismo?*

Sin dalle prove esordiali, Castellucci orchestra presenze macchiniche o pure presenze corporee – come nel caso degli animali – per il fatto di essere nient'altro che quello che sono, pura funzione. È la nuda funzione che porta in scena una flagranza senza contenuto. Esercitando uno sguardo panoramico, si potrebbe suggerire in estrema sintesi che il teatro di Castellucci si basi sulla ricerca di una dimensione oggettiva, “nuda”, controbilanciata dalla pressione esercitata da una dimensione finzionale – portata talvolta fino all'estremo “fingere di fingere” –, che intacca tanto l'orizzonte della credenza quanto quello della realtà, inaugurando un'altra coerenza, con una sua propria logica della sensazione. Il punto d'interesse sta dunque nel cercare di comprendere *come* il frammento di realtà si iscriva dentro tale cornice finzionale (e viceversa), *come* questi elementi si riguardino o convivano nello stesso corpo. Penso al condensato scenico rappresentato da *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* [2010]. Tra lo sguardo intenso di Cristo, ritratto nella gigantografia del *Salvator Mundi* di Antonello da Messina, e lo spettatore s'impone l'immerdersi iperbolico di un vecchio padre incontinentemente accudito amorevolmente dal figlio. Questa morfologia della dispersione (la merda), costruita con la sintassi di una sapiente *gag* comica che convoca il *risus pascalis*, tocca un'angoscia che non si scioglie (*non liquet*, potremmo dire con Walter Benjamin) se non nell'abiezione del corpo e nei suoi sintomi, elevati a sublime interrogazione sull'uomo e sulla sua caducità. La

psicanalista francese Marie Hélène Brousse sostiene che la novità radicale del teatro di Castellucci si possa riconoscere in una tensione a farla finita con il teatro del soggetto. Suggerisce uno spostamento di paradigma, che conduce al di là del significante. Nei suoi spettacoli, voce, sguardo, merda, designano un *teatro degli Oggetti*, quegli stessi oggetti che Jacques Lacan incontra nell'esperienza analitica.

Lo spettatore sa che le scariche diarroiche sono finte. Il sintomo dichiarato della tanica di (finta) merda intenzionalmente versata sul letto s'incarica di un'eccedenza. L'eccesso del basso materiale diviene la tattica per insinuare un sospetto nell'immagine che agisce in modo antifrastico: è la condizione per predisporre l'affiorare di qualcosa di inatteso che collima con uno scuotimento essenziale, quello che si sperimenta esposti, guardati nell'osso della propria esistenza. Di fronte all'esperienza sconcertante del decadimento fisico, alla rappresentazione della nostra dimensione cosale, lo spettatore prova un senso di disgusto, pietà o prossimità, forse tutte queste ambivalenti sensazioni insieme. Crede a quell'immagine perché parla di lui, lo chiama per nome.

*Anche in esperienze precedenti l'elemento della finzione e del marcatamente finto viene chiaramente espresso nelle performance, tanto che Castellucci stesso afferma che, a differenza di Nitsch, non è il sangue vero ciò che gli interessa. Ciò può essere ricondotto all'idea di Castellucci che sia l'estetica a produrre l'etica e non viceversa?*

Rispondo ancora con *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*. Verso la fine della performance, impressa sulla gigantografia imbrattata d'inchiostro del volto di Cristo, campeggia la scritta: "You are (not) my shepard". È lo spettatore a decidere se quel "not" pulsante ("tu *non* sei il mio pastore") è più forte del "tu sei il mio pastore". Nel seno crudele dell'esperienza estetica può ardere una dimensione intensamente etica. Il teatro di Castellucci non è in alcun modo didattico. Le sue immagini non sono mai definitive, portano con sé una promessa che solo lo spettatore può esaudire. Potremmo dire che sono sempre in potenza. Nella *Tragedia Endogonidia* – megalomane progetto scenico che si interroga sulla possibilità del tragico nella contemporaneità – le immagini,

le immagini acustiche, non veicolano un significato definitivo ma si dispongono a essere esperite e impressionate dallo spettatore. Le figure anonime, come l'infanticida di Berlino, o il papa-Mussolini dell'Episodio di Roma o Giuliani nella performance di Cesena #1, senza origine e senza meta, attraversano lo spazio scenico come *potenze tragiche*, prive di spiegazione, soluzione, giudizio. Non ci sono stasimi in questa tragedia, perché non c'è esercizio morale.

*C'è analogia con l'Estetica del performativo di Erika Fischer-Lichte che, parlando di alcune nuove forme di spettacolo, afferma che in realtà l'estetica produce l'etica o il sociale o il politico, dunque elementi non prettamente estetici?*

Nel suo teatro, lo ribadisco, non c'è dottrina, insegnamento, non c'è un'immagine giusta e una sbagliata, come d'altronde, di fronte alle sue opere non esiste una reazione corretta e una inadeguata: lo spazio accordato allo spettatore fa di lui il creatore dell'immagine e del suo senso.

*Viene naturale pensare al discorso che Castellucci ha tenuto a Liegi nel 2012, dal titolo La Quinta Parete, in cui afferma che è lo spettatore stesso a creare lo spettacolo, a leggersi il significato e a darne un'interpretazione.*

Castellucci ne *La Quinta Parete* tematizza lo spazio intermittente tra il palcoscenico e la scena, lo spazio della relazione che si consuma tra il palco e il corpo dello spettatore. In quel contesto si riferisce all'esperienza corticale, cioè del cervello rettile ancestrale, perché lo spettatore nel teatro di Castellucci è coinvolto fisicamente. Non si tratta cioè di un teatro intellettuale, ma di un *teatro elementale*. La quinta parete si origina quando l'incidente volontario dell'essere spettatore si capovolge nell'incidenza della visione, dando corpo a qualcosa che ti riguarda, che ti inquadra, che ti *fa quadro*. Perché guardare significa essere *visti* dall'immagine. Forse anche allertati lacanianamente da uno sguardo che non appartiene a un soggetto che vede, ma alla scena *in quanto tale*.

*In un'intervista rilasciata per il progetto E la volpe disse al corvo [2014] nella città di Bologna, lei ha affrontato il tema della relazione tra l'opera e la specificità del luogo e del contesto in cui avviene. Come si è articolata, dunque, la relazione con lo spazio soprattutto nel contesto più ampio dell'opera di Castellucci?*

Il progetto nasce quando il Comune di Bologna, nella persona di un assessore illuminato come Alberto Ronchi, mi ha proposto di pensare un *focus* sul lavoro di Castellucci. Sin dall'inizio è stato chiaro che al centro del disegno curatoriale dovesse esserci la città. Ritessere l'antica e germinale relazione tra Teatro e Città, mettere in discussione lo statuto della visione, e nello stesso tempo mettere in primo piano la natura eminentemente relazionale ed esperienziale del teatro. Questo orizzonte ha implicato primariamente di bannare i tradizionali luoghi del teatro e abitarne altri non previsti, inediti, lontani. Si è trattato di accendere una "visione della città" attraverso un suo anomalo percorrimiento. L'arte di Castellucci ha funzionato come catalizzatore per una complessa drammaturgia urbana incarnata dallo spettatore-cittadino. Intercettando diverse traiettorie ad ampio raggio delle città e facendosi carico delle caratteristiche di ogni quartiere, le performance, le installazioni, gli incontri, le proiezioni di questa monografia urbana durata vari mesi sono stato pensati, ideati e intenzionalmente collocati in specifici luoghi, scelti per le loro caratteristiche storiche, architettoniche, urbanistiche e simboliche con l'intento esplicito di dar corso a un *walking spectatorial detours*. Percorsi coscientemente innestati su vissuti, ordini di frequentazioni, flussi della città.

Questa operazione è stata compiuta agendo (e alterando) le consuetudini spazio-temporali della fruizione, per risignificare il teatro alla ricerca del suo *proprium*. Gli eventi sono stati programmati per lo più nelle ore diurne, in tarda mattina o nel pomeriggio, in modo da utilizzare la luce proveniente dalle finestre o dalle aperture dei complessi architettonici. Gli interventi tecnici con l'aggiunta di *devices* o strumentazione teatrale sono stati ridotti al minimo. Si è trattato di creare una risonanza tra le azioni in essi compiute e l'ambiente, contemplando una quasi totale nudità tecnica. Un prezioso salone

barocco del centro, una palestra della periferia, l'Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti (in origine cappella della Chiesa gesuita di Sant'Ignazio), un rifugio anti-aereo, un ricovero per orfani e figli illegittimi attivo fino al periodo napoleonico nel quartiere nord-est della città, caratterizzato per una ristrutturazione a freddo e privo di allaccio elettrico, sono solo alcuni dei luoghi scelti.

Le azioni ideate o ripensate per questi contesti sono state concepite come delle visitazioni. Pensiamo per un attimo nella storia dell'arte occidentale al *topos* della Vergine Maria visitata dall'Angelo dell'Annunziata. George Steiner, con acume, afferma che, se abbiamo percepito correttamente l'aleggiare della provocazione della visitazione, non è più possibile abitare quella casa esattamente come prima. Lo spazio non è stato evidentemente la corazza nuda che ha ospitato corpi e nodi drammatici, ma ha costituito la matrice a partire dalla quale le azioni sono state pensate e ripensate. Più in generale potremmo dire che lo spazio nel teatro di Castellucci, ben lungi da detenere la semplice funzione di contenitore più o meno neutro delle figure, è potenza (*dynamis*). Ha cioè un potere di morfogenesi, in grado di costruire, essere efficace, strutturante: è portatore di una *virtus causandi*, da intendersi come una forza fattiva e operativa in senso più che drammaturgico. In esso si manifesta la potenza della materia (corporea), il suo anelito a determinarsi come forma, divenendo il mezzo in cui le forme si formano.

*Lei è autrice di studi pionieristici, soprattutto in Italia, sulla voce nell'ambito delle arti performative. Come definirebbe il ruolo della voce in Castellucci? Si può parlare di un influsso artaudiano?*

Mi pare di poter affermare che la tensione visuale che marca il teatro di Romeo Castellucci scaturisca dall'urgenza di indagare la "catastrofe del linguaggio". È questa una tentazione fondamentale che si scorge anche quando il linguaggio si eclissa per scoprirsi materializzato, per esempio, in un *box letter* che produce parole alludendo a una meccanica combinatoria. Componente, quella combinatoria, su cui si fonda la Lingua Generalissima (ideata nel 1985 e riutilizzata recentemente in *Uso Umano di Esseri Umani*

[2014]). Si tratta di erodere il linguaggio per gettarvi dentro delle mine, con l'obiettivo di farlo colare. Le macchie Rorschach nella *Tragedia Endogonidia* sono lettere divenute fluide, connesse a una serie di vocalismi, ruttii, singulti, rumori del corpo, e manifestano chiaramente la simbiotica relazione tra immagine e voce.

Il corpo e la lettera, la condizione di parlante o di essere parlato dal discorso, si ritrovano nei suoi spettacoli spesso catturati o espulsi dalla cerimonia della voce, esattamente nelle pieghe in cui l'immagine scenica, il visibile, s'incrocia e produce uno scarto con l'udibile. Con l'intento talvolta di snervare il dominio logocentrico della scena, in diverse opere si può riconoscere l'intento di spremere il semantico, rivendicando al teatro la possibilità di toccare quel punto in cui la voce lascia il marchio sul corpo come effetto di un trauma o testimoniando quella condizione limite in cui occorre perdere il proprio corpo per parlare.

*Giulio Cesare* [1997] è l'occasione di mettere a problema il soggetto parlante in quanto portatore di discorso, rivelando scenicamente la paradossale topologia della voce che – effimera, transitoria, incorporea – si accampa in un indecidibile *entre-deux* tra interno ed esterno, corpo e linguaggio per dirla con Mladen Dolar. Si tratta in prima istanza di guardare all'evento corporeo del linguaggio, e quindi inevitabilmente all'*act of voicing* che è sostenuto da strati muscolari e viscerali connessi a orifizi, mucose, cartilagini, da giochi intra-muscolari, dalla disposizione di pieni e vuoti del corpo, dai movimenti dell'apparato fonatorio terminale. A essere posto sotto osservazione è lo scarto inscritto nella differenza tra *parlare* e *prendere la parola*, la soglia irriducibile tra *ciò che si dice* e *il fatto che si parla* – l'aver rotto il silenzio con l'atto di enunciare.

In *Giulio Cesare*, "...vskij" inserisce una sonda endoscopica nella cavità nasale fino alla glottide e proietta su uno schermo circolare l'immagine della scaturigine anatomica della sua voce nell'eccitazione ritmico-nervosa delle corde vocali (nell'atto di enunciare). Nello stesso spettacolo possiamo riconoscere la presenza di una voce divenuta *pulsione esofagea* nel caso dell'orazione funebre di Marco Antonio, proferita da un laringectomizzato, che

parla (letteralmente) da un *corpo senza organo* (le corde vocali), in cui la voce segna il discorso con stigmati corporali, con tutto il suo carico di abiezione.

Se s'instaura una trama artaudiana in queste immagini è perché riconducono la scena a quel “puro comunicabile che è il corpo”, senza alcun bisogno di mediazioni. Mi piace ricordare come la dimensione carnale o sessuale della voce sia posta a problema in un altro lavoro degli anni '90: *Il Combattimento* [1999] – ma molti altri potrebbero essere gli esempi. La giovane donna che incarna Clorinda beve dell'alginato (materiale usato dai dentisti per le impronte dentarie). Nel momento in cui tale sostanza si solidifica, in scena rimane sospeso un “uovo di bocca”, che coincide con lo stampo della cavità buccale. Questa operazione, significativamente compiuta su un lettino ginecologico, intesse, ancora una volta, una relazione stretta con la natura corporea dell'emissione vocale attraverso la rappresentazione di un corpo alla rovescia, rovesciato come è quello di “...vskij”. La palla di alginato, come l'immagine prodotta dalla sonda endoscopica, dà luogo, possiamo affermare con Jacques Lacan, a una perturbante “esternalità” che investe in pieno lo spettatore.